论燕乐音阶与古代琵琶之关系

夏 野

我国隋唐时候流行的“燕乐音阶”，是一种带有降低七度音的特性音阶。这种音阶的半音关系在三、四度与六、七度之间，表面结构与升高四度音的雅乐音阶商调相似，故亦称“侧商调”。唐代大曲《伊州》、《霓裳羽衣曲》，诗乐《关雎》、《采蘩》，宋代姜白石的《越相侧商调》，自度曲《秋霄吟》，以及琴曲《古怨》等，都是用的这种音阶。

据说这种音阶来源于龟兹琵琶调，是由周武帝（561—578）时随突厥皇后入国的龟兹乐工苏祇婆带来的。本来是以徵调为主，后来因受中国传统理论的影响，改为以宫调为主，成为唐宋俗乐二十八调中的主要音阶之一。

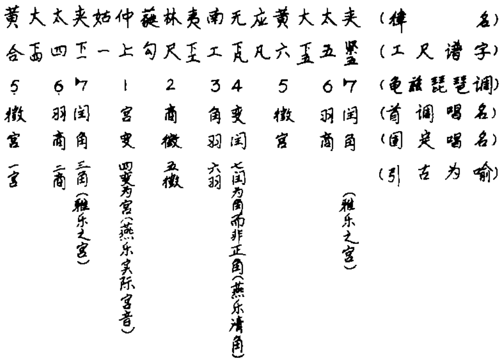
历史上最早和比较科学地阐明这种音阶特点的是宋代乐律学家蔡元定（1135—1198）。《宋史·乐志》云：“蔡元定尝为《燕乐》一书，证俗失以存古义。今采其略附于下：黄钟用合字，大吕、太簇用四字、夹钟、姑洗用一字，夷则、南吕用工字、无射、应钟用凡字；各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分，中吕用上字，蕤宾用勾字，林钟用尺字。其黄钟清用六字，大吕、太簇、夹钟清各用五字，而以下、上、紧别之。紧五者，夹钟清声，俗乐以为宫。此其取律寸律数，用字纪声之略也。

“一宫，二商，三角，四变为宫，五徵，六羽，七闰为角。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变；变宫以七声所不及，取闰余之意，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高之下略也”。

引文的第一段是讲燕乐所用工尺字谱与十二律相配的情形，说得十分清楚，不必再作解释。第二段是讲音阶的构成。大意是说，燕乐音阶中七个音的名称和次序是：第一音为宫，第二音为商，第三音为角，第四音为变，第五音为徵，第六音为羽，第七音为闰。其中宫、商、角、徵、羽五个音名和雅乐一样。只是它的第四音比雅乐的变徵低了一律，即由阳律蕤宾改为阴律仲吕，所以不称变徵而改称为“变”。它的第七音达不到雅乐变宫的高度，是雅乐七音之外多出来的一个特殊音，所以不称变宫，而取其多出来的意思，改称为“闰”。

其中较难理解的是“四变为宫”“七闰为角”的说法。王光祈认为和“引古为喻”有关。这见解是高明的。但由于他未注意到龟兹音阶本来是徵调一点，所以解释起来仍然有些牵强难懂。我以为蔡元定之所以要“引古为喻”来作解释，其关键就在于燕乐音阶本来是以徵调为基本调（即$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ {}^{b}71234$），而古人却用类似现在所谓的“固定唱名”法来称呼，把徵调称为宫调。蔡元定的时代已通行“首调”观念，为了说明其真正宫音所在，因此才用王光祈所谓的“引古为喻”来

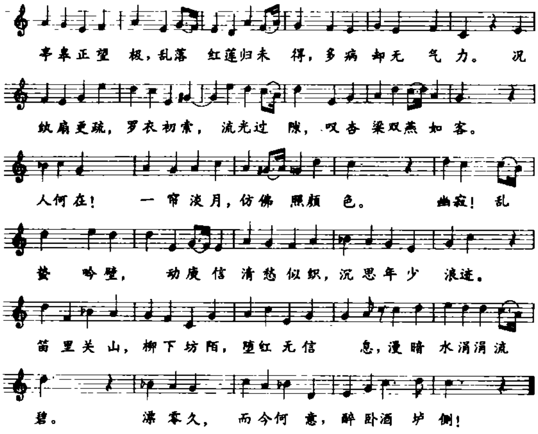
作解释。现将蔡氏所述情形图示如下：



从上图可以看出，燕乐徵调（龟兹琵琶调）的表面结构正好与雅乐的羽调相当。因此，凡用雅乐观念看燕乐徵调时，便把燕乐的“闰”音（♭7）当作宫音。这就是蔡元定所谓“紧五者，夹钟清声，俗乐以为宫”的原由。又古人习惯常将宫音所在视作黄钟律，所以《宋史》的作者元脱脱说：“燕乐声高，实以夹钟为黄钟也”。

同理，从上列龟兹乐调可以看到这样一种情况：按雅乐观念说，它的宫音位置是在夹钟；按燕乐观念说，它的宫音位置则在仲吕。它们之间，正好相差二律。所以元脱脱评论说：“若此，夹钟宫谓之中吕宫（中吕即仲吕），林钟宫谓之南吕宫……”意即一个以仲吕为宫的燕乐调，按雅乐观念则称为夹钟宫；一个以南吕为宫的燕乐调，按雅乐观念则称为林钟宫。沈括《梦溪笔谈》所谓“如今之中吕宫，却是古夹钟宫；南吕宫乃古林钟宫”。也是说的这种情形。

总上所述，可见这种带有降七度音的“燕乐音阶”确实是存在的。有些同志按照现代音乐观念，认为引用降七度音后就会产生转调，因而通通把它视作清乐徵调，这是不符合历史事实的。其实这种引用降七度音的情形，在古希腊调式中也有。例如古希腊的爱奥尼亚调式中，就常常运用♭B音而并不发生转调。马德莱·里查生在《调式及其和声法》中谈到该调式时曾经指出：“这个调式与我们的C调音阶也有一个不同之处，那就是，在爱奥尼亚里，必要时可以照例引用♭B音而不致因此产生转调的意味。”我国的燕乐音阶也有与此相类似的情形。由于曲调进行的方式，降七度音所处的地位，以及传统审美习惯等因素的影响，决定了熟燕音阶的成立。考之实际音乐，问题更加清楚。例如宋代作曲家姜白石填词整理的唐代名曲《霓裳中序第一》，就是一首典型的燕乐宫调(C宫)乐曲：



此曲虽然用全了C、D、E、F、G、A、♭B七个音，还附加了一个#G音，而且♭B有时还处在相当突出的地位，但由于整个旋律的进行方式基本上是五声性质的，其骨干音始终是C、D、E、G、A，即首调Do、Re、mi、sol、la五个音，所以并不产生转调的意味，而是体现出明显的燕乐宫调风格。如果硬要把它分析为清乐徵调（C徵调），那是根本不符合原作精神的。

关于燕乐音阶形成的原因，可能和苏祇婆所用龟兹琵琶的结构有直接关系。我们知道，西域各国特别是龟兹等地，当时是深受印度文化影响的。而印度音乐文化又蒙受阿拉伯、波斯文化的影响。因此，苏祇婆琵琶亦当来源于阿拉伯、波斯的琵琶。

阿拉伯古代琵琶为四弦、四相，与我国唐代琵琶相似。沈知白《中国音乐史纲要》说：“在八世纪初，阿拉伯通常用的四弦Cute，这种乐器是本土还是来自波斯的则难断言。……最初是C、D、G、A定弦，后用四度定弦（A、D、G、C）。”

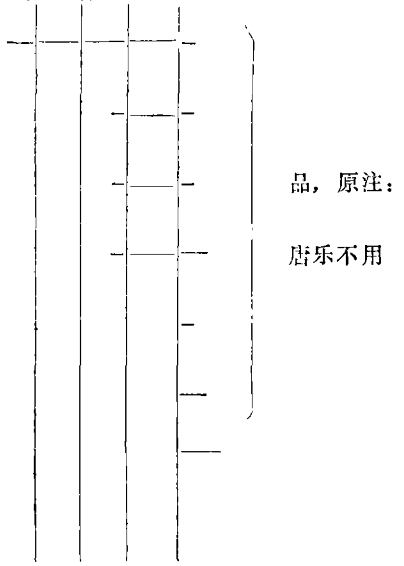
王光祈《中国音乐史》也提到阿拉伯古代琵琶为四弦四柱，用四度定弦，与由中国传入日本的琵琶的一种定弦（四、尺、合、上）相似。这种琵琶各柱之间均为半音，而空弦与第一柱之间则为全音。王光祈曾按四度定弦拟了一个中国十二律的音位。其法是将黄钟置于第二弦（由低音弦起算）的第二相。他说：“因非如此布置，则五旦不能一一作成七调故也。”兹将王氏所拟十二律在琵琶上的音位图示如下：

1	2	3	4	（弦序）
姑	南	太	林	（空弦）
蕤	应	姑	南	（一相）
林	黄	仲	无	（二相）
夷	大	蕤	应	（三相）
南	太	林	黄	（四相）

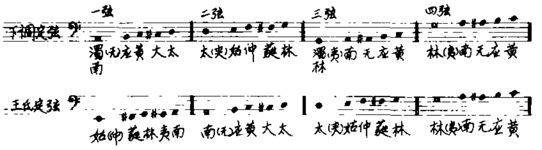
王光祈的这个设想，看来大体是符合当时实际情况的。《隋书·音乐志》所述龟兹琵琶调五旦的次序，不按正常排列，而按黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗的次序排列，到是和王氏的设计比较吻合的。

据朝鲜·成俔所著《乐学轨范》一书中说，唐乐所用的下调琵琶调弦法是：“武弦（按指第一弦）为浊南吕，大弦（即第二弦）为太簇，中弦（即第三弦）为浊林钟，子弦（即第四弦）为林钟，并散声。只用于唐乐。”现将该书所列图式转录如下（略作简化）：

武	大	中	子	（弦名）
浊南	太	浊林	林	（空弦）
应	姑	南	南	（一相）
黄	仲	无	无	（二相）
大	蕤	应	应	（三相）
太	林	黄	黄	（四相）



《乐学轨范》成书于明弘治六年（1493）。当时的琵琶已有四相七品，但演奏唐乐时仍按古时奏法不用品位。其下调定弦法当是唐代所用的一种。它基本上和王氏所拟定弦法出于一辙，只是不全按上行四度关系，而是按上四度，下五度和高八度的关系。现将两种定弦法用五线谱表示如下（设黄钟等于C）：



如按王氏所拟定弦，可以奏全《隋书·音乐志》所说的黄、太、林、南、姑五均，但太、南、姑三均只能奏带$^{b}7$的燕乐宫调。若按下调定弦，则只能奏出上述五均中的前四种，而无法奏出姑洗均来。其中南吕均亦

关于上海国立音乐院学潮事件及其他

洪潘

一九二九年暑假前夕，上海国立音乐院曾发生了一起闹学潮的事件。这次学潮事件虽未波及到社会上，但在当时的音乐界却造成了较大的影响。特别是因为事情涉及到我国一些著名的音乐家和我国早期的一些音乐工作者，所以直至解放以后，仍有不少同志对此表示关心，并常常问及此事的缘起，也希望我能写点有关当时情况的回忆文字。但由于事隔多年，在记忆中已有些不十分准确了，故一直未曾写出来。近来，见到了一些这方面的回忆文章，听到了一些这方面的谈话，我觉得，自己作为这次学潮事件的当事者和组织发起者，也有责任提供一些自己所经历过的这段历史的情况，以供音乐史家们在着手研究这段历史时候的参考。当然，这里所提供的情况，和其他一些当事者的回忆和看法，可能会不完全相同，比如和陈振铎同志、蒋风之同志等。尽管我们之间并没有直接交谈过这些事情，但听说会有些不同。也有和一些同志在回忆的情况和看法上比较相近或比较一致的，如和熊乐忱同志等。不过，这也无妨，只要大家本着实事求是的精神，回忆一下当时的真实情景，事情总还是可以得到基本的解决和澄清的，使之更符合于历史的真貌。至于说这件事在中国近现代史上有何历史意义，占有多大的位置，对于肖友梅本人来说，又有什么偏颇之处，那还是让音乐史家们通过综合研究，去做出公正的结论吧。

说起这次闹学潮事件的起因，因和肖友梅有着直接的关系，所以必须从肖友梅谈起。

肖友梅，是个广东人，早先曾东渡留学日本学习音乐，后来又留学德国在莱比锡音乐学院学习音乐。就当时我国音乐界的现状来说，肖有着雄厚的系统的西洋音乐功底，是数一数二的人物。他回国以后，先是在北平（即今北京）的几个学校的音乐系科从事音乐教学工作。一九二七年十一月，在蔡元培的帮助下，在上海创办了我国有史以来的第一所音乐学院——上海国立音乐院。由蔡元培出任这个学校的校长，他担任教授兼教务长。在他任职期间，兢兢业业，始终不渝，为我国现代音乐打下了坚实的基础。所以有人称他为中国的“现代音乐之父”，是有些道理的。上海国立音乐院的建立，这件事情的本身是无可非议的，肖友梅是做出了巨大贡献的。这在中国音乐史上，也是值得大书一笔的。但作为肖友梅本人来说，在上海国立音乐院学潮运动中间，他的做法和所持的立场是很不对的。由于他的世界观所限，用现在的话来说，他还是一个典型的资产阶级

只能奏出带$^{\flat}7$的燕乐宫调，太簇均如不用第二弦也只能奏燕乐宫调。换句话说，如要用黄、太、林、南、姑五音为宫在龟兹琵琶上奏出相同的音阶，便只能是用$^{\flat}7$的燕乐音阶。因此，我以为古代琵琶的结构和定弦方法，即使不能说是形成燕乐音阶的唯一因素，至少也可说是一个极其重要的带关键性的因素。